Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/GMHYVO
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)4

РАННЯЯ ПОЭМА ЧОСЕРА «КНИГА О ГЕРЦОГИНЕ»: ОСОБЕННОСТИ ТОПИКИ

© 2024 г. В.Б. Семенов
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 19 июля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-30-51

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о смысле поэмы Джеффри Чосера «Книга о Герцогине», для решения которого осуществляется исследование многослойной структуры поэмы. Традиционно популярными в чосероведении темами, относящимися к данному произведению, являются те, что связаны с обсуждением вопросов об обоснованности выбора издателями одного из сохранившихся заглавий поэмы, о соотношении в сюжете и нарративе образов основных персонажей, включая Сновидца, о мотивировке двухчастного типа композиции (Проэмий и Сон) и функции использования в сюжете пересказа из «Метаморфоз» Овидия (история Кеика и Алкионы), наконец, о связи этого пересказа с «боэцианскими» поэмами Гийома де Машо. Рассматриваемая в данной статье проблема оказывается связанной с перечисленными. Автор статьи последовательно касается сути каждой из них, с тем чтобы в финале представить собственную концепцию формы и смысла ранней поэмы Чосера. Первостепенность образа утраченной рыцарем дамы отрицается. Автор статьи предлагает рассматривать структуру произведения как объемный, многослойный объект, под наружным слоем которого (восхваление украденной Фортуной дамы-ферзя, чьим прототипом явилась герцогиня Бланка Ланкастерская) скрывается слой с фокусировкой на жалующемся рыцаре (и присущей элементам этого слоя неявной функцией восхваления этого рыцаря за его куртуазность, образованность и качества влюбленного), в свою очередь скрывающий третий слой, семантическое ядро которого — в теме соревнования самого Чосера с Гийомом де Машо и с Овидием в области поэтических фантазий.

Ключевые слова: Джеффри Чосер, топика, «Книга о Герцогине», «Фонтан любви», «Шахматы любви», рыцарский роман, мотив сна, жанр жалобы, шахматная метафора, боэцианское утешение.

Информация об авторе: Вадим Борисович Семенов — кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2532-5381

E-mail: vadsemionov@mail.ru

Для цитирования: *Семенов В.Б.* Ранняя поэма Чосера «Книга о Герцогине»: особенности топики // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 30–51. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-30-51



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

CHAUCER'S EARLY POEM "BOOK OF THE DUCHESS": FEATURES OF TOPICS

© 2024. Vadim B. Semenov
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: July 19, 2023
Approved after reviewing: November 28, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article discusses the meaning of the poem *The Book of the Duchess* by Geoffrey Chaucer, which is considered as a multi-layered structure. Traditionally popular topics in Chaucerian studies related to this work are those that involve discussion of questions about the validity of the publishers' choice of one of the surviving titles for the poem, about the correlation of the images of the main characters, including the Dreamer, in the plot and narrative, about the motivation for the two-part type of composition (The Proemium and The Dream) and the function of using in the plot of the retelling from Ovid's *Metamorphoses* (the story of Ceyx and Alcyone), and finally, about the connection of this retelling with the "Boethian" poems of Guillaume de Machaut. The author of the article consistently touches on the essence of the listed issues, in order to finally present his own concept of the form and meaning of Chaucer's early poem. In particular, the primacy of the image of the lady lost by the knight is questioned. The author of the article proposes to consider the structure of the work as a voluminous, multi-layered object, under the outer layer of which (the praising of the queen stolen by Fortune, whose prototype was Blanche the Duchess of Lancaster) there is a layer with a focus on the complaining knight (and the implicit function inherent in the elements of this layer of praising this knight for his courtliness, education, and qualities of a lover), which, in turn, hides the third layer, the semantic core of which is in the theme of Chaucer's own competition with Guillaume de Machaut and Ovid in the realm of poetic fantasies.
Keywords: Geoffrey Chaucer, topics, *The Book of the Duchess*, *La Fonteinne Amoreuse*, *Scachs d'Amor*, chivalric romance, dream motif, genre of complaint, chess metaphor, Boethian consolation.
Information about the author: Vadim B. Semenov, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, 1, bld. 51, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2532-5381
E-mail: vadsemionov@mail.ru
For citation: Semenov, V.B. "Chaucer's Early Poem 'Book of the Duchess': Features of Topics." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 30–51. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-30-51

Изложенное в статье касается не того известного факта, что автор первого и единственного перевода на русский язык поэмы Джеффри Чосера «Книга о Герцогине», “*The Boke of the Duchesse*” (практически самого раннего самостоятельного сочинения поэта, если не брать в расчет его перевод «Романа о Розе»), С.А. Александровский решил заголовком «Книга о королеве» [14] подчеркнуть, даже выпятить игру слов (*duchess* ‘герцогиня’ / *chess* ‘шахматы’) и вместо подразумеваемой Чосером умершей герцогини Бланки Ланкастерской ввести в него шахматную фигуру королевы. И не того факта, что в 1995 г. в статье с провокационным названием «Смерть *Книги о Герцогине*» Стив Эллис, начав с последовательного текстологического доказательства исторического «соревнования» заголовков «Книга о Герцогине» (если этот заголовок взят отдельно от исторического контекста поэмы, читателям представлена символическая фигура абстрактной герцогини) и «Смерть герцогини Бланки» (а этим дано точное указание на конкретный исторический прообраз той, что украдена Фортуной в ходе упоминаемой в поэме шахматной партии), в финале все же склонился к необходимости использования при переизданиях поэмы второго из них и тем самым провозгласил желаемую *историческую смерть* первого [7, p. 257]. Наше утверждение идет дальше: мы отрицаем первостепенность в структуре поэмы самого образа белой «королевы», которая, разумеется, соотносится с герцогиней Бланкой, — а тем самым объявляем полный пересмотр иерархии немногочисленных персонажей и, следовательно, самого смысла поэмы.

В этой статье мы постараемся показать, что в триаде образов *повествователь-визионер / черный рыцарь / белая «королева»* последний важен

в той степени, в какой дает раскрыться образу рыцаря, а тот, соответственно, важен постольку, поскольку помогает в качестве образа-подложки высветить какие-то черты повествователя. Многолетнее изучение поэмы исследователями было закономерно сконцентрировано вокруг нескольких трудных мест и было призвано дать ответы на несколько важных вопросов. Под каким заглавием следует публиковать текст поэмы? Как соотносятся в сюжете и в нарративной структуре образы взаимодействующих персонажей (повествователь / рыцарь и рыцарь / «королева»). Почему основной части, озаглавленной «Сон», предшествует слишком затянутый «Проэмий» (членение на две эти части присутствовало в некоторых изданиях прошлого, например, в издании 1888 г. Уолтера Скита, а в настоящем исследователи сохраняют память о такой двухчастной структуре для удобства в рассуждениях) с подробным изложением овидиевой истории Кеика и Алкионы, иными словами, чем мотивировано подобное композиционное решение? Все указанные вопросы прямо касаются всей совокупности мотивов, их иерархии в поэме — т. е. ее *топики*. И для того чтобы отразить нашу трактовку смыслового наполнения поэмы, мы последовательно коснемся упомянутых тем, популярных в чосероведении.

Начнем с вопроса о заглавии. «Книга о Герцогине» написана в год смерти Бланки Ланкастерской, в 1368 г. [10, p. 256]. А в многочастном поэтическом сочинении 1388 г. «Легенда о достославных женщинах» (“*The Legend of Good Women*”) Чосер упоминает свою раннюю поэму. В традиционном для сюжетов его сочинений сне рассказчика королева Альцеста обращается к Богу Любви с характеристикой произведений Чосера и перечисляет некоторые из них (стихи 417–419):

He made of the book that hight *the Hous of Fame*,
And eek *the Deeth of Blaunche the Duchesse*,
And *the Parlement of Foules*...

Он создал в усладу книгу «Дом Славы»,
А также «Смерть герцогини Бланки»
И «Птичий парламент»...

Разумеется, важно, что это свидетельство самого автора поэмы. Скорее всего, речь и идет о *заглавиях* известных сочинений, что, впрочем, не мешает и иной интерпретации этого ряда: могли быть последовательно представлены не заглавия, а собственно *предметы описания*, вокруг которых всякий раз повествование разворачивается.

Следующее значимое свидетельство принадлежит поэту-«чосерианцу» Джону Лидгейту. В 1431–1438 гг. он создал поэму «Падение принцев» (“*The Fall of Princes*”), основанную на выполненном Лораном де Премьерфэ французском переводе прозаического сочинения Джованни Боккаччо “*De Casibus Virorum Illustrium*” («О судьбах знаменитых людей»). Перечисляя в Прологе книги Первой труды Чосера, он между упоминаниями о переводе Данте на английский и переводе «Романа о Розе» вставляет упоминание и о «Книге о Герцогине» (стихи 304–305):

The pitous story off Ceix and Alcione,
And the deth eek of Blaunche the Duchesse…

Печальная история Кеика и Алкионы,
А также Смерть герцогини Бланки…

Кажется, повторение стиха из чосеровой «Легенды»? Обратим внимание на другое: Лидгейт не заглавие приводит, а выделяет *предметы повествования* в каждой из двух частей поэмы Чосера. Эти примеры свидетельствуют о подвижности заглавий средневековых английских сочинений: здесь, по-видимому, даже у самого автора не было преимущества в установлении канонического заголовка, и образованные читатели, а в их числе переписчики и потом издатели ранних книг, могли обозначать отдельный текст сообразно своему виденью его жанровых характеристик, основного сюжетного события / ряда событий, предмета повествования.

В неустойчивости заглавий убеждают примеры из рукописей и книг, содержащих списки поэмы. Текст поэмы сохранился в трех рукописях: 1) *Oxford*, *Bodleian Library*, *MS. Fairfax 16* (около 1450 г.); 2) *Oxford*, *Bodleian Library*, *MS. Bodley 638* (1450–1470 гг.) и 3) *Oxford*, *Bodleian Library*, *MS. Tanner 346* (1440–1450 гг.). Более авторитетной до недавнего времени считалась рукопись Fairfax 16

(быть может, потому, что, как полагали, была создана немногим ранее остальных), включающая, кстати, и «Легенду», стихи из которой процитированы выше. Здесь указание на заголовок поэмы о Бланке мы встречаем трижды: в предшествующем произведениям списке содержания манускрипта (fol. 2v) поэма названа “*The Boke of the Duches*”, на странице начала поэмы (fol. 130r) над первыми ее строками присутствует заглавие “*The Booke of the Duchesse*”, наконец, окончание текста поэмы (fol. 147v) завершается фразой “*Explicit the boke of the duchesse*” («Здесь кончается книга о герцогине»). Принятое и по сию пору заглавие произведения поддерживает рукопись Bodley 638: росписи содержания здесь нет, но перед начальными стихами (fol. 110v) присутствует заголовок “The boke of the Duchesse”, а по завершении текста (fol. 141r) также следует “Explicit The Boke Of the Duchesse”. На фоне этих рукописей по-иному представлена поэма в манускрипте Tanner 346: оглавления также нет, завершается поэма сокращенной ритуальной фразой “Explicit.” (fol. 119v) — а вот заглавие, предшествующее тексту (fol. 102r), заметно отличается от предыдущих: “*Chaucer’s Dream*” («Чосерово сновиденье»). Перед нами тот случай, когда в позицию заглавия подставлено вербализованное выделение основной цепи сюжетных событий.

За рукописями XV в. последовали печатные издания XVI в. Первым издателем наследия Чосера в 1532 г. и повторно в 1542 г. выступил Уильям Тинн: в его «Сочинениях Джеффри Чосера...» интересующая нас поэма озаглавлена так: “*The dreame of Chaucer*” («Сновиденье Чосера») [18, fol. 267]. Затем в 1561 г. последовало известное издание Джона Стоу «Сочинения Джеффри Чосера...», содержащее приписываемые поэту произведения и почему-то дополненное «Осадой Фив» Лидгейта. Стоу сохранил заголовок, появившийся в издании Тинна: “*The dreame of Chaucer*” [17, fol. 244]. А в предваряющем собрание сочинений Перечне (в этой части книги нет пагинации) о поэме сказано так: “*The dreame of Chaucer, otherwise called the boke of the Duches, or Seis and Alcione*” («Сновиденье Чосера, иначе именуемое Книгой о Герцогине, или Кеиком и Алкионой»). Затем на рубеже XVI–XVII вв. два издания (в 1598 и 1602 гг.) предпринял Томас Спект, ранее помогавший Стоу с изданием 1561 г. В его «Сочинениях нашего Древнего и ученого Английского поэта Джеффри Чосера...» тексту поэмы предшествует заглавие “*The Booke commonly entituled, Chaucers Dreame*”

(«Книга, обычно озаглавливаемая “Чосерово Сновиденье”») [16, fol. 227], а на колонтитуле всех фолио с текстом поэмы обозначено: “*The Dreame of Chaucer*”.

Трудно не заметить, что все три книгоиздателя остановились на варианте, присутствующем в рукописи Tanner 346, или близком к нему. Уже упоминавшийся в статье Стив Эллис для современных (будущих) изданий выбирал только между двумя вариантами заглавий “The Book of the Duchess” и “The Death of Blanche the Duchess”, красоты собственной концепции ради. Согласно Эллису, «*соревнующиеся* заголовки поэмы <...> указывают на противопоставленные полюса интерпретации, с первым названием, выдвигающим на передний план присутствие герцогини в поэме — она там “воскресает” посредством утешительного процесса увековечивания памяти, — и вторым, настаивающим на том, что это необходимое дополнение к драматизации в поэме ее утраты. То, что поэма может быть прочитана либо “белым”, либо “черным” способом (если эти термины допустимы), является парадоксом, лежащим в самой форме элегии, в том, что поэма, закрепляющая совершенство того, что было утрачено, предлагает очень обоюдоострую форму утешения для тех, кто ее потерял» [7, p. 256–257].

Иначе говоря, если издатель собирается показать Бланку из поэмы Чосера живой, он должен воспользоваться «белым» способом — озаглавить текст «Книга о Герцогине», и читатели будут воспринимать рассказ безутешного Черного рыцаря так, словно перенеслись из настоящего (для повествователя) в прошлое рыцаря — и оно станет на время для них настоящим, а Бланка ожившей. И наоборот, если издатель двинется «черным» путем и назовет поэму «Смерть герцогини Бланки», мы не перепутаем прошлое с настоящим, останемся в настоящем, в котором Бланка уже рыцарем утрачена, — и вместе с ним острее будем переживать ее потерю. В эту красивую «теорию», к сожалению, никак не вписывается третье заглавие — «Сновиденье Чосера». А ведь оно примечательно: фигура умершей (или оживающей в воспоминаниях, терзающих рыцаря) вообще отставлена в сторону, зато на главное место заступает... сам поэт Чосер.

Как было указано выше, состав персонажей поэмы малочисленный: пара персонажей Овидия в Проэмии, пара Черный рыцарь и возникающая в жалобном рассказе последнего белая «королева», да сама фигура

Чосера-рассказчика, объединяющая два сюжета — заемный и собственный — и, как полагают некоторые исследователи, раздваивающаяся на рассказчика-вне-сна и рассказчика-во-сне [9, p. 546–547]. Оставим в стороне упомянутое раздвоение и сосредоточим внимание на триаде образов Сновидца, Рыцаря и «королевы».

Прежде всего посмотрим на объем, отведенный автором под описание и характеристику образов во сне рассказчика. Как указывает Сновидец, Рыцарь поет песню в известном континентальной куртуазной поэзии жанре *a compleynte* (‘жалоба’), а далее в результате вопросов не понимающего ее аллегорической подкладки рассказчика занимается ее экспликацией. И в песне, и в следующих репликах Рыцаря, помогающих ее толкованию, возникает образ «королевы». Здесь стоит (хотя это, очевидно, и не всегда возможно) отделить описание, стремящееся к «объективности», от описания, явно имеющего функцию автохарактеристики Рыцаря, поскольку оно нацелено показать «королеву» сквозь призму его субъективного восприятия. И здесь, к сожалению, тому, кто решит трактовать текст поэмы, придется ориентироваться на собственное чутье исследователя, поскольку не всегда оказывается возможным четко отнести некоторые группы строк к первой или второй из названных категорий. То же касается и образа Черного рыцаря, которого рассказчик описывает то явно субъективно, то с примесью субъективности, то создает более-менее «объективную» картинку.

Так или иначе мы рискнем выделить конкретные «объективные» строки в речи Рыцаря, посвященные его утраченной даме. Это 477 (здесь первое упоминание о *lady bryght*, ‘светлой леди’), 817–842, 848–970, 985–1023, 1080–1087 и 1281–1287 стихи поэмы, общим числом — 204 строки. Заметно, что это в целом, кроме первого упомянутого стиха, тяготеющее к монолитности описание, редко прерываемое отвлечениями в рассказе Рыцаря и его беседой со Сновидцем. Напротив, выстраиваемый в рассказе самого Сновидца образ страдающего *man in blak* (‘человека в черном’) рассредоточен в результате дискретного описания по основной части поэмы: это стихи 445–447, 451–457, 461–466, 470–472, 475–476, 487–498, 507–511, 529–534, 563–617, 686–709, 759–804, 843–845, 1034–1041, 1054–1079, 1089–1111, 1145–1161, 1191–1235, 1244–1272, 1300 и 1314–1319, общим числом 326 строк.

Числовые показатели побуждают заподозрить, что образ Черного рыцаря и в смысловом отношении более значим для смысла поэмы, чем образ «королевы». Да и сама дискретность повествования о нем и его жалобах нередко связана в поэме с тем, что образ Рыцаря, в сравнении с достаточно плоским образом его «королевы», многомерен: даны и речевые, и мимические реакции, к субъективному углу зрения характеризующего его автора добавлена автохарактеристика героя, проявляющаяся в круге тем разговора, знаний, литературно-риторических способностей, которыми обладает Рыцарь.

Действительно, Рыцарь искушен в музыке, риторике и литературе. Он сочинил в популярном жанре дюжину рифмованных строк и пропел так, что сам рассказчик оценивает его песнь как самую жалостливую, которую он когда-либо слышал, и самую чудесную. А следующее затем в речи Рыцаря описание «королевы» отвечает строгой композиционной логике и риторически выверено. Он последовательно характеризует: ее глаза и взгляд, лицо и голос, шею и остальные части тела, доброту и прочие качества ее души. При этом в речи Рыцарь апеллирует к абстрактным фигурам, олицетворяющим Любовь, Госпожу Природу и Истину (да еще в рассказе о себе самом поминает Печаль и Юность — и не будем забывать о злой Фортуне), что выдает в нем прилежного читателя «Романа о Розе» и вообще человека, осведомленного относительно континентальных традиций аллегорической литературы. Попутно он демонстрирует познания в области географии и истории, упоминая Валахию, Пруссию, далекую Тартарию (Монголию), Турцию и Александрию, Сухое море и Карренаре (как предполагают, пустыню Гоби и озеро Кара-Нор), а также реальные и легендарные Вавилон, Карфаген, Македонию, Трою.

Единственную оплошность Рыцаря (а прежде всего самого Чосера как автора поэмы) исследователи находили в незнании / недостаточном знании теории шахмат. С середины 1990-х гг. развернулась дискуссия на страницах ведущего чосероведческого издания — “The Chaucer Review”. Ее открыла Маргарет Коннолли, возводя тему шахмат в поэме к единственному источнику — «Роману о Розе» Жана де Мена, а также утверждая неудачность использования шахмат как метафоры в сюжете «Книги о Герцогине» [5]. С этим согласились Жильметта Боленс и Пол Б. Тэйлор, однако указали, что плохое знание шахмат не столь заметно, так как еди-

ная шахматная метафора вполне вписывается в риторические установки поэта [4]. Марк Тэйлор, учитывая распространенность темы шахмат в качестве конвенционального средства для средневекового рассказа о любовных переживаниях, счел познания Чосера в области шахмат соответствующими его авторской задаче [12]. И только Дженни Адамс не отказала поэту в хорошем понимании этой игры, но она это понимание связала с тем, что шахматы представлены игрой с Фортуной (т. е. игрой азартной, игрой с денежной или иной ставкой), что, по ее мнению, символизировало социальные обстоятельства брачных отношений Джона Гонта и его супруги Бланки Ланкастерской, те типичные обстоятельства, при которых брак совершался не из романтических, а политико-экономических побуждений [3].

Мы же утверждаем, что Чосер точен именно как человек, хорошо знакомый со средневековой теорией шахмат. В сетованиях Рыцаря о том, что он недостаточно оберегал своего *fers* ‘ферзя’ (ст. 668–669; здесь и далее текст поэмы цитируется по изданию “The Riverside Chaucer” [15]): “*I shulde have pleyd the bet at ches / And kept my fers the bet therby*” («Мне следовало лучше играть в шахматы, а потому лучше оберегать моего ферзя»), — видели подтверждение тому, что Чосер не владел шахматной теорией. Между тем критики Чосера упускали из виду известный факт: если сегодня ферзь — самая могущественная фигура в игре, то во времена поэта она была *самой слабой*. Даже слон (англичане называли фигуру «епископом») ходил дальше, в те времена двигаясь на две клетки по диагонали, а ферзь двигался лишь на ближайшую по диагонали клетку, и только. Даже король ходил разнообразнее. Неудивительно, что ферзь чаще оказывался под боем со стороны фигур противника.

Изменения возможностей ферзя произойдут чуть более века спустя после создания поэмы. В 1475 г. в Валенсии, входившей в состав государства Арагон, три местных книгочея и поэта, а одновременно и шахматиста, создадут удивительное произведение “*Scachs d’amor*”, полное название — “*Hobra intitulada schachs d’amor feta per don Francí de Castellví e Narcis Vinyoles e mossèn Fenollar*” («Опус под названием “Шахматы любви”, сочиненный доном Франси де Кастельви, Нарсисом Виньолесом и священником Фенольяром»). Авторы были известными и уважаемыми людьми: барон Франсеск де Кастельви-и-Вик был советником при дворе

короля Фердинанда II Арагонского, Нарсис Виньолес был женат на племяннице банкира Луиса де Сантанхеля, финансировавшего путешествие Христофора Колумба, а Бернат Фенольяр был настоятелем Валенсийского собора. Их сочинение необычно прежде всего стихотворно-графическим обликом: это и поэтический комментарий к шахматной партии, и, наоборот, походовые схемы-иллюстрации к стихотворному тексту. Текст этот представляет собой 64 девятистишия, чье число соответствует числу клеток шахматного поля. В структуре данного опуса — 20 групп строф (по 3 строфы в каждой), да 3 строфы вступления, да еще заключительная строфа, в которой объявлен мат в рамках разыгрываемой партии. Строфы сгруппированы, потому что каждая первая из них — ход первого оппонента, вторая — ход второго, третья — комментарий со стороны судьи матча.

Вся партия — это не просто сражение двух шахматистов или двух поэтов, есть у нее и философская подкладка: Кастельви и Виньолес, воплощая, соответственно, Марса и Венеру, решают вопрос о том, что выше — Любовь или Слава, а священник Фенольяр в качестве Меркурия следит за соблюдением шахматных правил (точную датировку поэмы связывают с тем фактом, что 30 мая 1475 г. в результате астрального соединения три названные планеты стали видны с Земли). Сторона Любви (Кастельви) представлена Разумом (король), Волей (королева), Желаниями («башни», т. е. ладьи), Хвалениями («рыцари», т. е. кони), Мыслями («епископы», т. е. слоны) и Услугами (пешки). Сторона Чести (Виньолес) представлена, соответственно, Честью, Красотой, Сдержанностью, Презрением, Томными взглядами, Любезностями. Обо всей партии, как и обо всем аллегорическом сочинении, в последнем стихе сказано: «Понять это — как понять Апокалипсис».

Как видим, и после Жана де Мена и Чосера литературная связь шахматных символов с темой любви крепла и развивалась. А главной интересующей нас особенностью художественно задокументированной партии было то, что *впервые* игра осуществилась по новым правилам: ферзь ходил так, как ходит современный ферзь. Более того, именно ферзь поставил красивый мат в эндшпиле, заняв ту клетку, на которой стоял ферзь оппонента в дебюте. Поэтому финальная строфа предварена ремаркой: “*Mat de Dama en casa de l’altra Dama*” («Мат Дамой в доме другой Дамы»; *домом* называли

клетку). Еще заметим, что ферзя в этом опусе авторы-игроки регулярно называют Дамой и Королевой (*la Reyna*).

А Чосер называет фигуру в партии Рыцаря и Фортуны только *ферзем* — и никогда *королевой* (хотя само слово *quene* в поэме присутствует, автор применяет его в отношении королев мифической древности, например, королевой называет Овидиеву Алкиону). Следует заметить, что в разных странах средневековой Европы существовали разные традиции именования данной фигуры. В шахматной игре, известной в древней Персии, существовала фигура *farzin* ‘советник’. Заимствовавшие игру арабы называли фигуру *ferza*, и, по-видимому, слово от них в свою очередь заимствовали европейцы. У англичан было принято называть ее *fers*, *fere* (именно эти обозначения присутствуют в трех упомянутых манускриптах, содержащих текст поэмы Чосера). А у французов фигура оказалась связанной с женским полом, и ее именовали *la fierce*, *la fierge*, даже иногда подчеркивая этот пол — *la vierge* ‘дева’. Безусловно, Чосер следовал английской традиции в применении шахматного термина, но, очевидно, учитывал и французское словоупотребление. Тем легче было ему сделать так, чтобы его герой Рыцарь под ферзем подразумевал именно женщину, даму.

Нельзя исключить и влияния латинской традиции. В XII в. в Англии имел хождение латинский текст о шахматах, в котором *ферзь* и *королева* фигурировали на правах синонимов [8, p. 180]:

Cum Pedester usque summam venerit ad Tabulam,
Nomen ejus hinc mutetur, appelletur Ferzia;
Ejus interim Reginae gratiam obtineat.

Когда Пешка достигает края Доски,
Она тотчас меняет имя на Ферзя,
В то же время приобретая привилегии Королевы.

А за несколько десятилетий до поэмы Чосера, в 1330–1340 гг., была создана рукопись *London*, *British Library*, *MS Harley 2253*, в которой на fol. 135v записаны следующие строки: “*Regina, que dicitur ferce, vadit oblique et capit undique indirecte, quia cum avarissimum sit genus mulierum, nichil capit — nisi mere detur ex gratia — nisi rapina et iniusticia*” («Королева, которую назы-

вают ферзь, движется наискось и берет со всех сторон косвенно, потому что, поскольку женский род очень жаден, она ничего не берет, если только не получает это как знак внимания, а не путем захвата и несправедливости»). Это фрагмент из созданных веком ранее выписок Папы Иннокентия IV из труда его современника, монаха Иоанна Валлийского (*Johannes Vallensis*, также иногда обозначаемого как *Wallensis* и часто на континенте — *Gallensis*), “*Summa collationum, sive Communiloquium*”. В целом факты словоупотребления в поэме Чосера и связи фигуры ферзя с женским родом на фоне французских и латинских данных говорят скорее о знании разных шахматных источников, чем о незнании их.

Итак, Рыцарь, как и Чосер, знает теорию шахмат. Но еще лучше он осведомлен о литературе. Он выглядит весьма начитанным, что особенно заметно, если сопоставить круг его литературных знаний с кругом знаний рассказчика-визионера.

Вот те, кого упоминает рассказчик: Флора, Зефир, Пан, Сократ, Медея и Ясон, Филлида и Демофонт, Дидона и Эней, Эхо и Нарцисс, а также библейские Иосиф, Самсон и Далила да святой Иоанн. Кроме того, оказавшись во сне, рассказчик обнаруживает себя в помещении, стены которого украшает текст «Романа о Розе», а витражи окон рассказывают историю Трои (на них показаны Гектор, Приам, Ахилл, Лаомедон, Медея и Ясон, Парис и Елена, а также вторая жена Энея Лавиния). Можно сказать, Сновидец попал в исключительно литературное пространство, в «покои тропов куртуазных» [6, p. 396]. С темой сна также связаны и транслируемая им в Проэмии история Кеика и Алкионы, а еще упоминание «Комментария на Сон Сципиона» Макробия (о фрагменте из трактата Цицерона «О Государстве»). Рассказчик показывает себя человеком, живущим литературой и измеряющим все литературными образами.

А вот те, кого упоминает Черный рыцарь: Овидий, Орфей, Дедал, Гиппократ, Гален, Сизиф, Аттал (этому собирательному образу, соотносимому с тремя пергамскими правителями, по ошибке приписывали создание шахмат), Пифагор, Тантал, Алкивиад, Геракл, Александр, Гектор, Ахилл, Поликсена, Дарес Фригийский (мифический автор «Повести о разрушении Трои», “*Daretis Phrygii de excidio Trojae historia*”, созданной не в Античности, а, скорее всего, в начале Темных веков, о чем во времена Чосера не знали), Минерва, Пенелопа, Лукреция, Тит Ливий, Антенор, Кассандра, далее пер-

сонажи «Песни о Роланде» Ганелон, Оливье и сам Роланд, наконец, библейские персонажи Эсфирь, Ахитофел, Ламех и его сын Тувал. Рыцарь выглядит не меньшим книжником, чем сам Сновидец.

Теперь, обратившись ко всей сумме описанных знаний Рыцаря, трудно не увидеть то, что он является объектом восхваления со стороны рассказчика так же, как утраченная «королева» является объектом печальных сетований Рыцаря. В определенном смысле Сновидец и Рыцарь равны: у последнего своя олитературенная (по форме) история, у рассказчика — своя. Это сам его сон о Рыцаре и потерянной «королеве», который, как указывает рассказчик в финале поэмы, нужно было по его окончании постараться олитературить (*to put in ryme*) и записать. Следовательно, образ Рыцаря не только в отношении объема текста, отведенного на его раскрытие, но и в отношении общего смысла поэмы весит куда больше, чем образ «королевы», — и «Книга о Герцогине» скрывает то, что является хвалебной «Книгой о Джоне Гонте».

Мелкая деталь, присутствие которой в тексте служит подтверждением нашей гипотезы, — заявленный возраст Рыцаря “*of the age of foure and twenty yer*” («двадцати четырех лет»). Ранее считали, что это ошибка, связанная с тем, что писец не сохранившейся до наших времен оригинальной рукописи, явившейся источником для ныне известных манускриптов, записывал возраст римскими цифрами, как в период жизни Чосера было принято (т. е. он должен был придать указанному стиху 455 следующий вид: “*of the age of iv and xx yer*”), — и перепутал *ix* и *iv*. Но ранее считали и то, что смерть Бланки и создание Чосером поэмы приходятся на 1369 г., а потому возраст изображенного в поэме Гонта должен был составлять 29 лет, а не 24 года. Когда же смерть герцогини Ланкастерской оказалась четко датирована (12 сентября 1368 г.), это ошибочное суждение по поводу гипотетической ошибки писца кануло в Лету, но не породило новых объяснений. Однако они возможны. Джеффри Чосер — поэт средневековый, а потому чуткий по отношению к аллегориям и символизму эпохи. Это показывает хотя бы его внимание к символике «Романа о Розе». Мы же предполагаем, что он отдает дань и числовой символике Средних веков. Винсент Хоффер писал об астрологических числах 12 и 24, ставших круглыми числами и, будучи одаренными «христианской коннотацией», сохранивших «астрологический подтекст» [2, с. 67], а Рассел Пек указывал на то, что Средние века видели

в числе 12 выражение «предельного совершенства», «предельной полноты» [11, p. 62]. Следовательно, число 12 имеет значение *идеала*, а 24 — *идеала вдвойне*. Нам такое толкование возраста Рыцаря (самому Джону Гонту в год создания поэмы было 28 лет) представляется единственным разумным объяснением произведенной поэтом подмены.

Не названный автором Гонт во сне рассказчика представлен «человеком в черном» и «рыцарем», однако давно замечено, что в стихе 1314 он назван *this kyng* ‘этот король’ и что в стихах 1318–1319 рассыпаны аллюзии на Гонта (который, конечно, королем не был, но был королевским сыном): *long castel* = Lancaster (также иногда прозывавшиеся *Loncastel*, *Longcastell* [15, p. 976]), *walles white* = апелляция к образу жены Гонта Бланки Ланкастерской (утраченная «королева» в стихе 948 названа по имени *White*), *seynt Johan* = святой, в честь которого был назван Гонт, наконец, *ryche hil* = Ричмонд (Гонт с двухлетнего возраста и до 1372 г. носил титул графа Ричмонда; добавим, что возможна и накладывающаяся аллюзия на *rich mound* = богатый курган, коль скоро речь в поэме идет о смерти Бланки).

Но исследователи не фокусируют внимание на том, что «рыцарь» оказался «королем», а ведь это момент превознесения Гонта и, возможно, попытка предсказания его судьбы. Но они также выпускают из вида куда более интересный факт. Сновидец попал в некий заколдованный лес, идеальное майское пространство, в котором встретил стенающего Черного рыцаря, в результате того, что побывал на императорской охоте. Правда, самого императора на ней он не видел, но охотники-слуги на вопрос о том, кто здесь охотится, ответили: “*th’emperour Octovyen*” ‘император Октавиан’. Сновидец видел только псарей с собаками, и к нему приблизился щенок, который далее оказался проводником к идеальному месту в лесу.

Итак, упомянуты слуги императора, но не придворная знать. Псовая охота, как и соколиная, — это привилегия очень богатых господ. Щенок, ведущий к «человеку в черном», словно связан с ним как с хозяином. В конце поэмы герой назван «этим королем». По нашему предположению, он же и *император Октавиан*, удалившийся от слуг, но по окончании охоты, которое совпало с окончанием его беседы со Сновидцем, возвращающийся в ближайший *длинный замок с белыми стенами*, что на *богатом холме*. Можно понять, почему имя Октавиана значимо: Октавиан Август и Овидий —

такие же современники, как Джон Гонт и прославляющий его поэт Чосер, верный слуга королевской династии. И, кажется, стих 368 с единственным упоминанием в поэме Октавиана особо важен: он подводит к пониманию глубоко скрытого в едином сюжете условно двухчастной поэмы сравнения — Чосера как певца любви с Овидием как автором сюжета о Кеике и Алкионе из Книги XI «Метаморфоз».

Части поэмы Чосера или отдельные сюжетные ситуации связаны с разнообразными известными жанрами куртуазной литературы, большими и малыми формами. Транслируемая поэтом печальная любовная история из Овидия имеет некоторые основания быть связанной с *jeu-parti* как жанром куртуазной лирики, пусть и в метафорическом смысле. Этот жанр предусматривает соревнование двух поэтов, при котором первый задает начальную строфическую форму их совместного стихотворения и облекает в нее некое законченное высказывание, второй же должен подобрать к сказанному логический контрдовод, между тем точно повторив заданную оппонентом форму строфы. Чосеров пересказ Овидия близок к такой ситуации, ведь известно, что к античному классику он в данном случае обратился опосредованно, познакомившись с «боэцианскими» поэмами Гийома де Машо, прежде всего с “*La Fonteinne Amoreuse*” («Фонтаном Любви»), написанной четырьмя годами ранее «Книги о Герцогине».

О *jeu-parti* напоминает сама ситуация с использованием Овидиева материала двумя поэтами. Джеймс Уимсатт давно обратил внимание медиевистов на некоторую «статистику»: оригинальная история Кеика и Алкионы изобилует подробностями в изложении сюжета, которые заняли 339 гекзаметрических строк; а оба средневековых поэта отсекают лишнее, подвергают аббревиации некоторые части (подробно не описывали кораблекрушение Кеика и его слова и мысли о жене, кратко упомянули о превращении богами любящей пары в птиц) — и обходятся вполовину меньшим количеством стихов, притом в большинстве восьмисложных. У Машо — 158, у Чосера — 159 строк [13, p. 231]. Слишком близкие суммы стихов, чтобы считать это случайностью.

Чосер словно повторяет форму Машо, при этом, по сути, не повторяя ее. У французского поэта большая часть текста (вставленная «Жалоба влюбленного» величиной в 800 строк) разбита на строфы по 16 стихов, в которых после трех восьмисложников каждая четвертая строка — четы-

рехсложник, и только рамочные начало и финал написаны попарно срифмованными восьмисложниками. А у Джеффри Чосера все связанные парными рифмами стихи тяготеют к объему в восемь слогов. При этом Чосер отличным от Машо образом обращается с Овидиевым сюжетом. Да и мотивировка введения истории Кеика и Алкионы в сюжет отличается: у Машо рассказчик встречает печального влюбленного, который потом видит героев Овидия во сне, — и сама их поучительная история послана влюбленному в утешение; у Чосера эта история вообще не связана со сном и с печальным влюбленным, ее перед сном читает сам рассказчик, и если она послана кому-то в утешение, то ему самому (он после восьмилетней бессонницы наконец смог заснуть). Печальный влюбленный Машо идет на поправку, а про чосерова человека в черном ясно, что тот неизлечим.

Саму идею показать сон и бодрствование Чосер, вероятно, заимствовал у Машо, но творчески переработал, так как связал оба состояния с фигурой самого рассказчика. Да и внутри сюжета Овидия Чосер отталкивался от того, что делал Машо. Наибольшее сходство обоих «пересказов» отмечают в абсолютном начале и в конце вставного сюжета. Но в главных деталях Чосер удалился от Овидия там, где Машо не удалился. Например, в сцене, в которой Морфей сообщает Алкионе о гибели любимого мужа: у Машо, вослед за Овидием, Морфей принимает облик Кеика и является к ней спящей, он лишь образ в вещем сне; у Чосера драматизм сцены приобретает критическую остроту, потому что Морфей сперва находит настоящее тело утопленника, вселяется в него и приводит это тело к Алкионе. Подводя черту, можно сказать, что Чосер соревнуется с Машо в творческой переработке античного материала.

Но за этим соревновательным отношением к современнику-французу оказывается скрыто подобное отношение к Овидию. Оно проявляется не в Проэмии, а далее в основной части, собственно в аллегорическом рассказе о Джоне Гонте и его умершей жене Бланке. Теперь Чосер показывает свою фантазию в полную силу, создавая сюжет жалобного рассказа человека в черном. В нем любовная пара, как и у Овидия. Черный рыцарь так же растворен в любви к своей даме, как Алкиона — в любви к Кеику, и несет такую же тяжелую утрату. Но если влюбленные у Овидия воссоединились как птицы и их любовь продолжается, то Чосер показывает потерю своего героя как невозвратную.

И это подчеркнуто в беседе рассказчика с Черным рыцарем. Во-первых, рассказчик пытается по-«боэциански» успокоить собеседника, когда слышит его жалобу о коварстве Фортуны, забравшей ферзя, — и напоминает ему, что, согласно правилам шахмат, можно получить нового ферзя, превратив в него дошедшую до конца поля пешку. И, как заметно читателям, Черный рыцарь оскорблен таким кощунством. Все указывает на то, что рассказчик не понял начальной аллегории, т. е. «боэцианские» попытки утешить не работают. Во-вторых, рассказчик поначалу говорлив и недостаточно серьезен в своем тоне, но чем дальше движется рассказ Рыцаря, тем малословнее реагирует на его историю рассказчик — и в конце, кажется, ему просто нечего сказать, у него точно нет слов утешения. Суть аллегории о Черном рыцаре и утраченной им даме — в фиксации существования ситуаций настолько трагических, что излечение души влюбленного оказывается невозможным. Потому спешно и удаляется в свой замок превратившийся в «короля» «рыцарь».

Впрочем, известен и иной взгляд на финал поэмы. А.Н. Горбунов в монографии «Чосер средневековый» (заметим, что поэме там уделено буквально четыре с половиной страницы, и этого, разумеется, явно недостаточно для сколько-нибудь полного описания ее особенностей) трактует связанный с фигурой Рыцаря финал таким образом: «Вспоминая любимую, Черный Рыцарь как бы возвращает ее <...> и все прекрасное <...> для чего стоит продолжать жить. Так незаметно исчезает его тоска <...>. Меланхолия сменяется светлой радостью» [1, с. 27]. На маленьком пространстве раздела книги об этой поэме Чосера исследователь несколько раз цитирует упомянутый русский перевод Александровского, и нам кажется, приведенные выше умозаключения он также делает на основе данного перевода, который именно в этом месте *сильно отходит от оригинального текста*: «И друг мой вновь окаменел. / И ликом стал смертельно бел, / И рек: “<...> / Юница нежная мертва! ” / Я выдавить сумел едва: / “О нет! ” — Но друг мой рек: “О да! ” / “Беда! — вздохнул я: — Ох, беда...” / Но тут, под звонкий песий лай, / Явились, будто невзначай, / Ловцы, незримые дотоль. / И друг мой бедный, их король, / Кому в игре не повезло, / Вельми учтиво и тепло / Сказал “прощай”, вскочил в седло, / Нахмурил бледное чело / И во дворец помчал, домой...» [14, с. 85–86]. Окаменелый от отчаяния Рыцарь-король в этом переводе оживает, оттаивает («тепло сказал», «нахмурил чело» —

налицо перемена его эмоциональных состояний), но даже при таких вольностях переводчика вывод исследователя о смене меланхолии «светлой радостью» не выглядит обоснованным.

Все не так в оригинале, там нет и намека на то, что помертвевший и окаменевший от горя Рыцарь меняется (ст. 1.300–1.316): “Therwith he wax as ded as stoon / And seyde, ‘<...> / I have lost more than thow wenest. / God wot, allas! Ryght that was she!’ / ‘Allas! sir, how? what may that be?’ / ‘She ys ded!’ ‘Nay!’ ‘Yis, be my trouthe!’ / ‘Is that youre los? Be God, hyt ys routhe!’ / And with that worde, ryght anoon, / They gan to strake forth; al was doon, / For that tyme, the hert-huntyng. / With that me thoghte that this kyng / Gan homwarde for to ryde / Unto a place, was there besyde...” («При этом он *казался мертвым как камень*. / И сказал он: “<...> / Я потерял больше, чем ты думаешь. / Видит бог, увы, это была она!” / “Увы, сэр, да что же это? Как такое может быть?” / “Она мертва.” — “Нет!” — “Да, даю слово.” / — “Так вот, какова Ваша потеря? Ей-богу, тогда мне Вас жаль!” / И вслед за этим самым словом / Раздались звуки рога. И окончилась / Шедшая в то время охота на оленя. / Тут, оставив меня в размышлениях <об услышанном>, король, / Начал поворачивать коня, чтобы ехать / В место, находившееся неподалеку...») [15, p. 346]. Он так и уехал, томимый неизбывным горем. Краткость его последних реплик только подчеркивает его «окаменелость», нахождение в прострации.

Не имеющая надежд на завершение трагедия человека в черном оказывается более тяжелой, чем благополучно разрешившаяся судьба Алкионы. Октавиан отправил Овидия в ссылку за стихи и некую оплошность, а новый английский Овидий собирается строить другие отношения с тем, в ком видит будущего Октавиана. Этот новый Овидий — аккуратный верноподданный, но поэт такого же дарования, как Овидий античный.

Итак, мы дошли до финального смыслового уровня поэмы. Если представить совокупность ее семантических слоев в виде объемной трехчастной структуры, мы увидим: внешний слой с почти обожествлением прекрасной дамы по канонам fin’amor и соответствующий ему дискурс, заданный жанром жалобы (a compleynte); под ним — второй слой с описанием достоинств ума и души рыцаря и дискурс, продиктованный куртуазным романом (a romaunce); наконец, запрятанный в глубине третий слой — слой, на котором Чосер утверждает величие собственных фантазий («снов») и оспаривает подчиненное положение по отношению к античному классику

Овидию, т. е. постулирует абсолютную творческую самостоятельность, а главное — оправляет частные, диктуемые жанровыми формами дискурсы в единый и вполне оригинальный собственный стиль. Проникнув в текст до этого слоя, мы должны понять, что «Книга о Герцогине» — это поэма даже не о Гонте, а в первую очередь — о самом Чосере-поэте.

Список литературы

Исследования

1 *Горбунов А.Н.* Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. 335 с.
2 *Хоффер В.Ф.* Числовая символика средневековья: тайный смысл и форма выражения. М.: Центрполиграф, 2014. 221 с.
3 *Adams J.* Pawn Takes Knight's Queen: Playing with Chess in the "Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1999. Vol. 34. № 2. P. 125–138.
4 *Bolens G.*, *Taylor P.B.* The Game of Chess in Chaucer's "Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1998. Vol. 32. № 4. P. 325–334.
5 *Connolly M.* Chaucer and Chess // The Chaucer Review. 1994. Vol. 29. № 1. P. 40–44.
6 *Davis S.* Guillaume de Machaut, Chaucer's "Book of the Duchess", and the Chaucer Tradition // The Chaucer Review. 2002. Vol. 36. № 4. P. 391–405.
7 *Ellis S.* The Death of the "Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1995. Vol. 29. № 3. P. 249–258.
8 *Hyde T.* Historia Shahiludii. Oxford: E Theatro Sheldoniano, 1694. 71 p.
9 *Kreuzer J.R.* The Dreamer in the "Book of the Duchess" // Publications of the Modern Language Association of America. 1951. Vol. 66. № 4. P. 543–547.
10 *Palmer J.J.N.* The Historical Context of "The Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1974. Vol. 8. № 4. P. 253–261.
11 *Peck R.A.* Number as Cosmic Language // *Eckhardt C.D.* (ed.) Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature. Lewisburg: Bucknell University Press, 1980. P. 15–64.
12 *Taylor M.N.* Chaucer's Knowledge of Chess // The Chaucer Review. 2004. Vol. 38. № 4. P. 299–313.
13 *Wimsatt J.* The Sources of Chaucer's "Seys and Alcyone" // Medium Ævum. 1967. Vol. 36. № 3. P. 231–241.

Источники

14 *Чосер Дж.* Книга о королеве. Птичий парламент. М.: Время, 2005. 221 с.

15 *Benson L.D.* (ed.) The Riverside Chaucer. 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin Co., 1987. 1327 p.

16 *Speght T.* The Workes of our Ancient and learned English Poet, Geffrey Chaucer, newly Printed. London: Adam Islip, 1602. 820 p.

17 *Stowe J.* The Woorkes of Geffrey Chaucer, newly printed, with diuers addicions, whiche were neuer in printe before. London, 1561. 756 p.

18 *Thynne W.* The workes of Geffray Chaucer newlye printed, wyth dyuers workes whych were neuer in print before. London, 1542. 784 p.

References

1 Gorbunov, A.N. *Choser srednevekovyi* [*Medieval Chaucer*]. Moscow, Labirint Publ., 2010. 335 p. (In Russ.)

2 Khoffer, V.F. *Chislovaia simvolika srednevekov'ia*: *tainyi smysl i forma vyrazheniia* [*Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2014. 221 p. (In Russ.)

3 Adams, Jenny. "Pawn Takes Knight's Queen: Playing with Chess in the Book of the Duchess." *The Chaucer Review*, vol. 34, no. 2, 1999, pp. 125–138. (In English)

4 Bolens, Guillemette, and Paul B. Taylor. "The Game of Chess in Chaucer's Book of the Duchess." *The Chaucer Review*, vol. 32, no. 4, 1998, pp. 325–334. (In English)

5 Connolly, Margaret. "Chaucer and Chess." *The Chaucer Review*, vol. 29, no. 1, 1994, pp. 40–44. (In English)

6 Davis, Steven. "Guillaume de Machaut, Chaucer's Book of the Duchess, and the Chaucer Tradition." *The Chaucer Review*, vol. 36, no. 4, 2002, pp. 391–405. (In English)

7 Ellis, Steve. "The Death of the Book of the Duchess." *The Chaucer Review*, vol. 29, no. 3, 1995, pp. 249–258. (In English)

8 Hyde, Thomas. *Historia Shahiludii*. Oxford, E Theatro Sheldoniano, 1694. 71 p. (In English)

9 Kreuzer, James R. "The Dreamer in the Book of the Duchess." *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 66, no. 4, 1951, pp. 543–547. (In English)

10 Palmer, John J.N. "The Historical Context of 'The Book of the Duchess'." *The Chaucer Review*, vol. 8, no. 4, 1974, pp. 253–261. (In English)

11 Peck, Russel A. "Number as Cosmic Language." Eckhardt, Caroline D., editor. *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, pp. 15–64. (In English)

12 Taylor, Mark N. "Chaucer's Knowledge of Chess." *The Chaucer Review*, vol. 38, no. 4, 2004, pp. 299–313. (In English)

13 Wimsatt, James. "The Sources of Chaucer's Seys and Alcyone." *Medium Ævum*, vol. 36, no. 3, 1967, pp. 231–241. (In English)